

EREENIGING
tot bevordering van
BEELDENDE KUNSTEN



PREMIE-UITGAVE
1894.

VEREENIGING

TOT BEVORDERING VAN

BEELDENDE KUNSTEN.

PREMIE-UITGAVE 1894.

Sedert een ongeveer 50 jarig bestaan is het voor de eerste maal dat aan de leden der Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten als Premie wordt uitgereikt eene Uitgave als deze.

Steeds waren het meer of minder belangrijke Gravures en al werden deze Premieplaten in vroeger jaren gaarne in ontvangst genomen, al blijven enkele — getuige eene voortdurende vraag — nog steeds zeer gezocht, toch hebben Bestuurderen, en dit in overleg met de Commissie van Aankoop, het wenschelijk geacht om in stede van de «Plaat» iets anders te geven.

Zij ontveinzen zich niet dat aan eene Uitgave als deze strenge eischen kunnen worden gesteld; naar hun beste weten hebben zij getracht iets saam te stellen dat tot eene verhoogde belangstelling in onze Nederlandsche Kunst zou kunnen bijdragen, om op die wijze tevens den band hechter te maken die de leden aan deze naar hunne meening zóo nuttige Instelling bindt.

Ten slotte willen zij er op wijzen dat dit werk in al zijne onderdeelen hier te lande is uitgevoerd.





JOZEF ISRAELS. - „DES LEVENS AVOND"

VEREENIGING TOT BEVORDERING VAN BEELDENDE KUNSTEN.
1894.

PHOTOGRAVURE ROELOFFZEN & HÜBNER.



JOZEF ISRAËLS — „Langs het strand".
Verzameling J. H. VAN EEGHEN.

JOZEF ISRAËLS.

Voor deze Premie-uitgave van 1894, de eerste van zoodanigen aard, welke door de Vereeniging geschiedt, was het geven van eenige aanteekeningen over Jozef Israëls ook daarom zoo gewenscht, omdat de gevierde Kunstenaar juist in dit jaar zijn 70sten jaardag heeft mogen bereiken.

Waar echter het geven van dergelijke beschouwingen reeds ten vijfde male plaats vindt, wordt het voor den schrijver steeds moeielijker niet te vervallen in herhalingen van hetgeen reeds vroeger over onzen grooten meester werd geschreven. En natuurlijk is dit onvermijdelijk wanneer zijn levensloop wordt aangestipt. Toch acht ik het noodig na algemeene beschouwingen over zijn werk, deze in 't kort te herhalen, zoo beknopt mogelijk, omdat deze levensloop zoo innig verbonden is aan dat werk.

Eerst, daar deze woorden herhaaldelijk in dit opstel zullen voorkomen, wil ik even spreken over teekenen, schilderen, gevoel, opvatting, in 't algemeen, daar de begrippen omtrent deze woorden nog niet volkomen helder zijn, en vele menschen die belang in kunst toonen er de ware beteekenis niet van kennen. Deze waarheden zijn reeds dikwijls verkondigd, maar het blijkt ons telkens weder, nooit genoeg.

Wanneer men zich voor een werk van Israëls verdiept uit zijne laatste periode, van de laatste twintig of dertig jaren, hetzij in olie- of waterverf, in krijt- of ets-lijn, dan zijn in zulk een werk drie hoofdfactoren uitgesproken, de factoren van elk waar kunstwerk.

Deze zijn: teekening, toon en gevoel; en in de volkomene rijpe werken van den grooten schilder komen zij innig verbonden voor, steeds samengaande in gelijke mate.

Door leeken is zoo vaak de teekening van Israëls gecritiseerd, geloochend, verkeerd opgevat; dit komt omdat het begrip van teekenen zeer dikwijls onjuist wordt beoordeeld. Weinig woorden worden zoo verkeerd begrepen als dat. Teekenen is het in lijnen uitdrukken van vormen, in rust of in beweging. Hiervoor zijn geen regels te maken. Elk waar artiest, die altijd een persoonlijke opvatting heeft, zal teekenen op eene hem eigene wijze.

Geheel anders is het teekenen van groote schilders of beeldhouwers dan het teekenen, dat eenigen tijd geleden werd onderwezen op scholen en akademies, als een soort schoonschrift, dat de vormen omsluit in kunstmatige, berekende, gevoellooze lijnen.

Terwijl destijds, en thans nog door sommige menschen als éénige teekening werd verstaan een flauw aftreksel van decadenten van RAFAËL, die als *de* onfeilbare teekenaar werd beschouwd (REMBRANDT *kon* niet teekenen werd toen gezegd), begint nu het begrip meer veld te winnen, dat elk kunstenaar moet teekenen zooals hij voelt, en zóó *individuëel* teekenen.

De geheele geschiedenis van de kunst is daar om deze waarheid aan te toonen. De teekening der Ouden is anders dan die der Oostersche volken, dan in de middeneeuwen of gedurende de Renaissance. En even verschillend is die der modernen.

Van deze modernen, hoe onderling verschillend is hunne opvatting van teekenen! Men vergelijke INGRES met DELACROIX, ROUSSEAU met COROT, het teekenen van MILLET, groot, monumentaal, met dat van ISRAËLS, expressief in den hoogsten graad, karakteristiek, gevende leven, beweging, actie, met een innigheid, een liefde, een doordringendheid van sentiment dat bijna ongeëvenaard is. De intimiteit die uit zijne werken spreekt is evenzeer toe te schrijven aan de uiterst gevoelige teekening als aan de gevoeligheid van toon en kleur.

Is het wonder, dat deze wijze van teekenen, zoo hoog artistiek van begrip, zoo verheven, voor velen een gesloten boek blijft, voor hen voornamelijk, die, gewend aan verouderde tradities, aan leege, conventioneele formules, meenen dat kunst getoetst kan worden aan regels!

Schilderen. Evenals betreffende het teekenen zijn de begrippen omtrent schilderen door een jarenlang eenzijdig, onvoldoend onderwijs, ontaard tot een oppervlakkige factuur, en een schilderwijze die van deze aangenomen begrippen afdwaalt, wordt door velen niet gewaardeerd in verhouding tot hare verdienste.

De schilderwijze van ISRAËLS is eigenlijk niet te beschrijven, omdat zij steeds verandert; in elke periode van zijn leven is zij anders dan in een vorige; ook schildert hij zijn portretten anders dan zijn figuur-schilderijen, zijn «interieurs» anders dan zijn landschappen met figuren.

In zijn vroegere werken is deze factuur die van den tijd, voorzichtig.

Steeds, gaande met de gestadige ontwikkeling van zijn talent, ontwikkelt zich ook deze factuur, en wordt zij in sommige zijner laatste werken, o. a. in portretten en figuren, onvergelijkelijk spontaan en expressief.

Dán is ISRAËLS geheel en al meester van de verf, dán schildert hij zonder te weten hoe, uit deze opbouwend wezens die leven in licht en lucht, met een machtig palet van gebroken kleuren, in heerlijke «mineure» toonen, zonder ooit een dissonant, heerlijk-fijne licht- en toon-harmonieën, zingende in de ruimte.

Dáár houdt elke traditie op, dáár is 't puur expressie van gevoel, van *zijn* sentiment, deze derde, misschien de belangrijkste factor in zijn werken.

Dit zoo intens expressive sentiment komt bij ISRAËLS voor een deel voort uit zijne innige liefde voor de door hem gekozen onderwerpen. Een aardig bewijs van deze liefde voor zijn motieven is 't feit, dat hij zich — onlangs uit Spanje teruggekeerd, — weêr onmiddellijk aan 't schilderen zette van zijn hem zoo dierbare arme menschen.

Indien men een menschelijk organisme mocht vergelijken met een instrument, en in 't bizonder het organisme van een groot artiest, dan zou dit bij een ISRAËLS de hoogste volmaaktheid bereiken: de minste nuances van gevoel, de lichtste gemoedsaandoeningen worden overgebracht

op het doek door een gemoeds-trilling, met een volmaaktheid, die weinigen gegeven is te mogen uitdrukken. Wat het oog waarneemt, voortgeplant door den geest, wordt uitgesproken door de hand!

Het «sentiment» van Israëls, zoo wonderlijk medegedeeld aan zijne werken, schilderijen, waterverfteekeningen of etsen, is geheel modern, van onzen tijd, van deze tweede helft van de XIX[e] eeuw.

Evenals de teekening en de schildering perioden doorloopen waarin zij zeer verschillend van uiting zijn, is het «sentiment», het begrip, de opvatting geheel verschillend in achtereenvolgende tijden.

Als men slechts bij de laatste eeuwen stilstaat, dan volgt b.v. op het intiem devote sentiment der Gothieken een periode waarin de opvatting door de weelde en den glans der omgeving meer naar een decoratieven kant overhelt. Ná van Eyck, Memling, komen Titiaan, Veronèse, Rubens, prachtige schilders, groote componisten en virtuosen, maar bij wie meer op den voorgrond treedt een begrip van «mise en scène», van drapeeren, van schitterende factuur, van rijk en elegant gekleede modellen, dan een gevoel voor intimiteit.

Van de groote Hollanders, Rembrandt uitgezonderd, is het werk uit dien tijd meer gekenmerkt door een grootsche, maar eenvoudig-ware visie der personen, dan door een psychiesch doordringend begrip van hun modellen. v. d. Helst, Frans Hals, Moro, enz., drukken veeleer den vorm uit van het individu dan zijn karakter, zooals b. v. Vinci deed, of Piero della Francesca, en de meeste Primitieven van alle landen.

Dit verschil in opvatting vloeit voort uit een geheelen tijd, uit het leven, uit den invloed van het midden, dat zich ook op kunstgebied krachtig uit.

Bij de groote moderne artiesten, schrijvers of schilders, is juist eene groote doordringendheid opvallend, een meê-willen-leven waar te nemen, vertolkt door een groot gevoel van intimiteit. De uitvoering, de factuur komen niet in aanmerking bij de meesten dezer, als o. a. een Millet, een Corot, een Israëls. Zij drukken uit in hun werk hun gemoedsaandoeningen, hun stemming, hun opvatting, en dit doen zij zeer intens en aangrijpend.

Deze intensiteit van uitdrukking is een moeielijk te waardeeren eigenschap. Immers om deze volkomen te begrijpen zou men bijna dezelfde gevoeligheid moeten hebben die den grooten meester kenschetst; en hierdoor is 't zoo dikwijls gebeurd dat artiesten als Jozef Israëls, Millet, Whistler, wel worden bewonderd omdat «'t zoo hoort», maar eerlijke, niet ontvankelijke naturen erkennen dat zij hun werken niet waardeeren in verhouding tot hunne verdiensten.

Dit is de oorzaak geweest dat in de periode van Israëls' debuten slechts zeer enkele menschen in staat waren zijn qualiteiten te doorgronden en zijn werken in 't algemeen hierdoor niet begrepen werden.

Sinds dien tijd hebben de litteratuur en de algemeene ontwikkeling bijgedragen het publiek bevattelijk te maken voor verfijnde sentimenten en indrukken, en onder onze tijdgenooten zijn meer gevoelige naturen te vinden dan een jaar of vijftig geleden, naturen in staat de eigenschappen van een Israëls te benaderen.

Dat groote hervormende artiesten door hun tijdgenooten meestal, zoo niet altijd, niet begrepen worden, vindt zijn oorzaak in hetgeen Th. Gautier eens zoo juist zeide aan de Goncourt: «.... cela tient à une chose, c'est que le sens artiste manque à une infinité de gens, même à des gens d'esprit. Beaucoup de gens ne voient pas.... Maintenant, si, avec ce sens artiste, vous travaillez dans une manière artiste, si à l'idée de la forme vous ajoutez la forme de l'idée, oh! alors, vous n'êtes plus compris du tout.»

Jozef Israëls, de krachtige en levendige 70-jarige schilder, staat aan 't hoofd van de hollandsche school van onze eeuw.

Deze kunstenaar heeft een grooten invloed gehad op de hedendaagsche schilders in ons land; hij maakte ook het eerst school, en zijn invloed op zijn tijdgenooten is merkbaar sinds geruimen tijd.

Nadat hij zich had gewijd aan 't schilderen onzer schilderachtige visschersbevolking, volgden velen zijn voetspoor; hij baande den weg die nà hem zouden inslaan: Artz, in vele opzichten zijn leerling; Albert Neuhuijs, die met een machtig coloristen-talent zijn soort van onderwerpen behandelt, Blommers, Kever, en zoovelen nog.

Evenwel zullen zijn onmiddellijke volgelingen, en er zijn er niet veel, nooit kunnen geven wat hij gaf, omdat zijn werk zich kenmerkt, evenals dat van Mauve o. a., door een bizonder fijn begrip, door eene gevoeligheid van zien en van opvatting die niet te evenaren zijn, hem eigene eigenschappen, door anderen niet over te nemen.

In 't jaar veertig was onze school volkomen in verval en gedaald tot een droog begrip- en gevoelloos schilderen, niet zonder vaardigheid en een zekere routine, maar missende allen invloed van onze groote school van 1600. Een school waar niet meer begrepen werd wat teekenen, kleur, opvatting zijn, en die groote, leêge, théatrale doeken voortbracht, even onbelangrijk als slecht geschilderd.

In dien tijd, omstreeks 1845, ziet Israëls eenige schilderijen die getuigen van een herleven van de groote begrippen van vroeger, doorweven van een geheel nieuw sentiment. Het waren werken van buitenlanders.

Hij is zoo ten onzent de eerste die inziet hoe achterlijk zijn tijdgenooten zijn, en hij begint te streven zich vrij te maken van de toen heerschende en alles omklemmende formules, en natuurlijk wordt hij dan ook niet begrepen.

Het was voornamelijk de «Marguerite ou rouet» van Ary Scheffer dat hem deed inzien welk veld voor hem braak lag. Zóó kwam de lust bij hem op naar Parijs te gaan, Parijs, waar toen Eugène Delacroix, Decamps, Diaz, met Rousseau, Dupré in volle ontwikkeling waren, hunne thans erkende meesterstukken maakten, en waar Corot, hoewel nog weinig bekend, vele zijner voornaamste doeken had geschilderd.

Hoe arm was toen de schilderschool ten onzent in vergelijking met die schitterende groep, onjuist genoemd de school van Barbizon, (omdat Millet zich 't eerst daar had gevestigd, en velen zich om hem schaarden,) die school die de grootste schilders van Frankrijk telt van deze eeuw, evenals ten onzent, bijna 30 jaren later, met Israëls en zijn groote tijdgenooten de bloeiperiode van onze school ontstaat.

Israëls is, zooals algemeen bekend is, geboren den 27^en Januari 1824 te Groningen, van Israëlitische ouders, die hem eene strenge opvoeding gaven, en hem veroorloofden in zijn vrijen tijd een weinig te teekenen en zelfs te schilderen, zoodat hij daar een paar zijner eerste schilderijen maakte, waarvan hij er een verkocht aan den vader van den bekenden zeeschilder H. W. Mesdag.

Daarna, omstreeks 1840 ging hij naar Amsterdam, en werkte bij Jan Kruseman, op wiens atelier vele leerlingen waren, en aan de Akademie. Hij had destijds niet 't minste begrip van 't geen hij later eens zou schilderen en maakte toen voor den verkoop kleine paneeltjes in romantischen smaak, en begon te denken aan historische composities.

Na een paar jaren daar vertoefd te hebben, ging hij met een jaarlijksche toelaag van 500 gulden die zijn vader hem gaf, naar Parijs, waar hij zoo naar verlangde sinds hij werken had gezien, van daar gekomen.

Hier werkte hij weder op ateliers, waar als leermeesters waren Picot, Horace Vernet, Paul Delaroche, Pradier, maar leerde veel meer door zijn zelfstandig werk, het studeeren in het Louvre, en van hetgeen hij hier en daar zag van tijdgenooten.

Eigenaardig is 't dat Israëls, in die stad die hij afschuwelijk vond, geen intieme betrekkingen aanknoopte met de schilders wier werken hem sympathiek waren, maar integendeel, zeer afgezonderd en eenzaam leefde, zoodat zijn eenige vriend destijds was de graveur de Mare.

Jan Veth heeft in «*Mannen van Beteekenis*» onder meer, uitmuntend gezegd hoe «*de namen van zijn meesters,* Buys, Kruseman, Picot, *enz., niets verklaren, wanneer men denkt aan de a parte plaats die* Israëls *in de moderne kunst thans inneemt.*»

De omwenteling van 1848 deed Israëls naar Amsterdam terugkeeren, en daar teruggekeerd schildert hij vrij talrijke historische compositiën als «Margaretha van Parma», «Willem de Zwijger», «Maurits van Nassau», en vele kleinere werken.



JOZEF ISRAËLS — „Thuiskomst".
Verzameling FRANS BUFFA & ZONEN.

Hij werkt hard, maar wordt zoo weinig gewaardeerd, dat eens, toen hij eene oude vrouw had geschilderd, Jan Kruseman hem zeide, dat hij geen leelijke menschen moest schilderen omdat dit den smaak bedierf!

Eens, ongesteld, ziek, moest hij naar buiten, en hij ging naar Zandvoort, toen nog geheel primitief en weinig bezocht.

In dit midden, onder die armoedige, eenvoudige visschersbevolking, werd hij getroffen door onderwerpen zooals hij ze nooit had waargenomen.

De machtige, harmonieuse kleuren der binnenhuizen, de tintelende luchten boven het zeestrand, werden voor hem nieuwe, maagdelijke bronnen van aandoening; de fraaie typen der visschers en visschersvrouwen schilderachtige motieven van «stoffage», wanneer zij niet de hoofdonderwerpen zijn.

Aan dit strand vindt hij plotseling zijn weg, en, vrij spoedig naar Amsterdam teruggekeerd, begint hij zijn oneindige reeks schilderijen van het landelijk- en visschersleven.

Eerst, eenigszins dramatiesch maar altijd gekozen met goeden smaak en een groot begrip van compositie, zijn: «Langs moeder's graf», «De schipbreukeling»; dit schilderij dat eenige jaren later te Londen voor dertigduizend gulden werd verkocht, heeft veel bijgedragen om zijne reputatie te vestigen.

Zijn toenemend succes wordt grooter: hij wordt aangekocht door de Amsterdamsche Akademie van Beeldende Kunsten; hij schildert verschillende doeken van de reeks «Kinderen der zee»; «Van duisternis tot licht», »De dag voor het scheiden»; hij krijgt te Rotterdam de laatste rijksmedaille, en tegelijk helpt hem de dadelijke steun van den Heer Staats Forbes, thans nog een groot bewonderaar van zijn werk.

Israëls is bekend, wordt gewaardeerd, gevierd. De worstelingperiode is hij te boven.

In 1863 huwt hij met Aleida Schaap, de schrandere, actieve, trouwe gade, die van zooveel invloed op zijn loopbaan is geweest, en die hem in het begin van dit jaar ontviel.

Zij kwamen zich te 's Gravenhage vestigen, in het huis dat Schelfhout had bewoond. Hier bezocht o.a. Koningin Sophia meermalen Israëls, die toen, naast schilderijen als: »Jantje's verjaardag», «De armen van het dorp», «De strijd om het bestaan», velen zijner zoo meesterlijke portretten schilderde, o. a. die van professor Goudsmit, Mejuffrouw Enthoven, Blussé, Mesdag, en onlangs Roelofs, Veltman, Prof. Tilanus.

Zóó heeft Israëls de laatste dertig jaren in rust en voorspoed doorgebracht, overal waar hij ten-toon-stelt bewonderd en gewaardeerd, algemeen erkend als het hoofd van onze moderne schilderschool.

Hoe ook Israëls beoordeeld worde, hetzij door menschen die voor zijn talent ontvankelijk zijn, hetzij door onkundigen, hij is en zal blijven een der grootste, gevoeligste figuren in de kunst van onze negentiende eeuw, en zijn werk zal langen tijd getuigen van een hoog, poëtiesch en machtig talent, even zeldzaam als moeielijk te doorgronden.

Ph. ZILCKEN.





JOHANNES VERMEER — DE KEUKENMEID

VEREENIGING TOT BEVORDERING VAN BEELDENDE KUNSTEN

XIV.

PHOTOGRAVURE ... HUBNER.

DE KEUKENMEID

VAN

JOHANNES VERMEER.

Er zijn lieden die met een retourkaartje 1e klasse naar New-York gaan en wanneer zij terugkomen meenen Amerika ontdekt te hebben. Zij hadden wel is waar vaak genoeg van Amerika gehoord, maar toen zij er kwamen was toch alles even nieuw voor hen. Er zijn Amsterdammers die nooit van het Gein of de Schinkel gehoord hebben en die wateren zelfs met vrucht zouden kunnen ontdekken, maar zeldzaam is het dat zulk een ontdekker niet verstandig doet zijn geluk voor een iegelijk verborgen te houden.

Ook W. Bürger (Thoré) verkeerde in een diergelijk geval toen hij den «Delftschen van der Meer» ontdekte. Vermeer was volstrekt geen onbekende, al had W. Bürger hem nooit hooren noemen. Dat W. Bürger zich toch niet belachelijk maakte is zoowel aan de traagheid der Hollandsche kunstkenners als aan zijn eigen, zeldzaam geëvenaarde juistheid van blik te wijten.

Vermeer was geen onbekende, dat bewijzen voor wie het niet zou weten, vooral de prijzen voor zijn werken besteed, die voor dien tijd aanzienlijk waren. En al ontbreekt zijn naam bij Houbraken, Bleyswijk had reeds in zijn beschrijving van Delft enkele der belangrijkste gegevens vermeld en meer dan éen latere schrijver over kunst had Vermeer genoemd.

Wat W. Bürger 1) gedaan heeft is den meester in ruimeren kring bekend maken. De meeste verdienste heeft hij zich omtrent hem verworven door de eerste waardeerende beschrijving van zijn werk, al is hij ook wat voorbarig geweest in zijn toeschrijvingen.

De levensbijzonderheden, die W. Bürger zoo ongaarne miste, hebben de Heeren Havard, 2) Obreen 3) en Bredius 4) ruimschoots verschaft.

Wij weten thans dat Johannes Vermeer geboren is October 1632, dat hij reeds 20 April 1653 huwde, zich den 29sten December van datzelfde jaar als meester schilder liet inschrijven, hoewel hij zijn geheele «recht» van *f* 6.— eerst in 1656 kon voldoen.

Men mag met den Heer Havard aannemen of niet, al naar men lust heeft, dat L. Bramer zijn leermeester zal zijn geweest, er kan geen twijfel aan zijn dat hij sedert het vorige jaar, toen Carel Fabritius te Delft was komen wonen, diens onderricht genoten heeft.

Wij weten dat Vermeer Hoofdman van het St. Lucas Gilde te Delft was in 1662—63 en 1670—71, en zijn tijd van voorspoed gehad heeft, al liet hij bij zijn vroegtijdigen dood in December 1675 een weduwe met acht minderjarige kinderen in benarde omstandigheden achter.

1) Gazette des Beaux-Arts 1866.
2) Cronique des Arts et de la Curiosité 1877, No. 13; Les Artistes célébres, van der Meer de Delft.
3) Obreen's Archief IV, 1881/2, Bl. 289 en vv.
4) Oud-Holland 1885, Bl. 217 en vv.

Wij kennen zijn erfenissen, zijn inboedel, zijn schulden, wat wij nog missen is, wat Bürger reeds heeft trachten te geven, waarvoor hij in elk geval ook reeds bouwstoffen heeft bijeengebracht, de ontwikkelingsgeschiedenis van zijn kunst, en wat niet minder belangrijk zou zijn, van zijn technische ontdekkingen. Want een van de meest kenmerkende eigenschappen van Vermeer is dat hij een kennis bezit van de perspectivische verhouding en werking der verfstoffen waarin hij alleen staat onder zijn tijdgenooten, in Nederland ten minste.

Het hoofdbezwaar, dat wij ontmoeten bij ons verlangen naar een ontwikkelingsgeschiedenis van zijn werk, is dat wij bijna in het geheel geen jaartallen op zijn stukken vinden. Enkel het jaartal op het groote stuk van Dresden, 1656, schijnt betrouwbaar te zijn.

Toch kan hetgeen wij wenschen volstrekt geen hopelooze arbeid wezen. Er zijn zoovele vergelijkingspunten voor sommige werken in schikking, in opvatting, in uitvoering, die weer sterk van andere verschillen, dat wij met zekerheid groepen moeten kunnen aanwijzen. Dezelfde kamers, marmeren vloeren, schoorsteenmantels, kasten, stoelen, kleeden, gordijnen, landkaarten en wat niet al, ook dezelfde personen herkent men telkens weer, om van de eigenaardige kleuren van den meester niet eens te gewagen.

Reeds W. Bürger heeft herhaaldelijk diergelijke overeenkomsten opgemerkt, maar men kan verder gaan. Men vergelijke de bij uitstek gevoelig geschilderde handjes van de kantwerkster in den Louvre en van de lezende vrouw, een studie in blauw, van de verzameling van der Hoop, en men zal niet aarzelen een zelfde tijdvak, ja wellicht een zelfde model te herkennen.

Eveneens kan het nauwlijks aan twijfel onderhevig zijn of de keukenmeid die ons hier bezig houdt, is uit denzelfden tijd als het gezicht op Delft in het Mauritshuis. Niet omdat Vermeer hetzelfde blauw van het boezelaar, hetzelfde rood van den rok, ja zelfs hetzelfde citroen-geel van het lijf, voor de daken der huizen (wie zag ooit geele daken?) gebruikt heeft, want hoe zeldzaam heeft hij zijn eigenaardige blauw en geel niet ergens ten minste aangebracht, maar omdat zijn toets in beide werken dezelfde is. In beide werken heeft hij zeer vaak gebruik gemaakt van een eigenaardige behandeling om de voldoende licht- of kleursterkte te bereiken en de stof uit te drukken. Hij heeft met de punt van zijn penseel kleine stipjes aangebracht, meestal om te hoogen, maar een enkele maal toch ook om te dempen. Ik ken die behandeling van anderen niet en ook in andere stukken van zijn hand lange na niet zoo vaak.

Wie de nieuwe Vermeer in 's Rijks Museum uit de Verzameling van Lennep met dien te Weenen in de Verzameling Czernin vergelijkt, moet zien, dat dezelfde «portière», opgenomen op denzelfden stoel, twee kamers scheidt, waarvan de zwart en wit marmeren vloer met zijn eigenaardig patroon doorloopt. En niettegenstaande het sterke verschil in de groote en het licht, dat van de tegenovergestelde hemelstreek komt en even schel is in het stukje van 's Rijks Museum, als het zuiver is in dat te Weenen, welk een overeenkomst in opvatting. Het is niet goed mogelijk deze stukken te scheiden.

Maar wanneer wij op deze wijze drie paren gevonden hebben die bijeen behooren, dan blijft nog de vraag naar een onderlinge rangschikking naar tijdsorde. Het spreekt van zelve dat die vraag niet te beantwoorden is zonder een overzicht over het geheele werk te hebben, wat mij ontbreekt, maar enkele opmerkingen kan ik niet weerhouden.

Lang heb ik gemeend dat het stukje in 's Rijks Museum, in vergelijking met de anderen wat hard en oppervlakkig, een vroeg werk was; dat de keukenmeid, zoo krachtig van werking, een midden tijdvak vertegenwoordigde en de vrouw bij van der Hoop zoo gevoelig en fijn en zoo gewaagd, tot het laatste tijdvak behoorde. Maar de schilderij uit de Verzameling Czernin is die meening komen verstoren. Het is duidelijk dat men ten onrechte in dat stuk de figuur

van den schilder meent te herkennen. Niemand, allerminst een VERMEER, heeft zichzelven op zijn rug gezien geschilderd, en bovendien VERMEER schilderde geen modellen in licht blauwe draperieën met lauwerkransen, boeken en bazuinen, zooals er daar een voor den schilder poseert. Maar wel kan hij het nuttig gevonden hebben, voor een leerling, zulk een figuur tot oefening te schilderen en wel kan hem toen zijn atelier, met model, leerling en al, een aantrekkelijk onderwerp voor een schilderij geleken hebben. Terecht heeft dan ook reeds de Heer BREDIUS in dit stuk de schilderij «waerin werd uytgebeelt de schilderconst» herkent, waarop zijn weduwe na zijn dood vergeefs haar rechten doet gelden. In 1663 toen DE MONCONIJS hem bezocht, had hij geen enkel stuk, het is dus waarschijnlijk tusschen 1663 en 1675 geschilderd. Ik voel mij versterkt in die meening door een bijzonderheid die het stukje in 's Rijks Museum te zien geeft. In de boedelbeschrijving van VERMEER wordt, na het voorhuis en de groote zaal, een *binnenkeuken* beschreven met 9 schilderijen en 7 *ellen goutleer aen de muyr.* Nu zou het zeer moeielijk zijn ons een voorstelling te maken van het gebruik van zoo weinig goudleer, wanneer wij niet werden voorgelicht door dat schilderijtje waar, naast den schoorsteen, een soort *lambris* van goudleer is aangebracht. Daar het niet noodzakelijk is dat dit lambris de kamer rondging is er al geen betere wijze denkbaar om 7 ellen goudleer aan den muur aan te brengen. Onder de schilderijen in de binnenkeuken wordt een zeetje genoemd, zooals ook de schilderij er een te zien geeft. Het landschapje daarboven hing daar in Februari 1676 niet meer, het kan verhangen zijn sedert ons stukje geschilderd werd.

Wanneer wij aldus de binnenkeuken herkent hebben dan doet zich de vraag voor, wat is dan de kamer die wij in de «schilderconst» zagen afgebeeld. De groote zaal, die vóor de binnenkeuken genoemd wordt, is het niet, daar hingen schilderijen en was toch zeker een planken, geen marmeren vloer, ook zal die veel hooger gelegen zijn geweest. Evenmin kan het de kelderkamer zijn geweest, die ik mij onder de zaal voorstel, waar ook schilderijen hingen en die wel lager zal gelegen hebben. Maar dan volgt de voorkamer en juist daar vinden wij geen schilderijen aan den wand maar al wat voor schilderen noodig is bijeen. Dit was dus blijkbaar het atelier. Hoe nu een voorkamer met licht van de eene zijde en een binnenkamer met licht van de andere aan elkander kunnen grenzen, is een moeilijkheid die zich oplost, wanneer men bedenkt, dat het huis van VERMEER een hoekhuis was, *aen den Ouden Langendijk op den houck van de Molepoort.* Wellicht laat zich te Delft de juistheid van mijn gissing nog bevestigen.

Ik stel mij thans de ontwikkelingsgang aldus voor, dat de groep waartoe de keukenmeid behoort het eerst komt, dat de schilder daar nog een bescheiden gebruik maakt van zijn vinding omtrent wijkende kleuren en zich niet zoo ver waagt als in de vrouw van VAN DER HOOP en dat, terwijl zijn invloed op de wijze van schilderen van PIETER DE HOOGH zich duidelijk laat gevoelen, b.v. in het tuinhuis van dien meester in de verzameling VAN DER HOOP, de invloed omgekeerd van DE HOOGH zich openbaart in de doorzichten en lichteffecten van de besproken binnenhuizen.

Maar het moet hier bij enkele wenken blijven en ik wil zelfs wat ik meen ontdekt te hebben omtrent het geheim van de krachtige werking van VERMEER liever voor mij houden dan het onder de oogen te brengen van hen voor wie het een heiligschennis is te onderzoeken en te ontleden en zich niet tot bewonderen te bepalen.

Liever wil ik nog iets mededeelen omtrent de schilderij die hier wordt afgebeeld. Een beschrijving is overbodig, maar een aanduiding van de kleur is bij VERMEER vooral niet te vermijden. Op de tafel ligt een donkergroen tafelkleed. Den roodbaaien rok, het blauwlinnen

boezelaar en het geele lijf noemde ik reeds. De morsmouwtjes zijn groenachtig en paarsachtig, van een namelooze kleur. Het witte mutsje komt sterk uit tegen de gewitte muur van de kamer. Langs den onderrand van die muur is een rij Delftsche tegeltjes met blauwe figuurtjes. De vloer is bruin. Het geheel is krachtig van kleur, zonder zwart, en hij wijkt hier minder in opvatting van het licht van zijn voorgangers af dan in andere werken.

Het eerst dat deze schilderij vermeld wordt is in de beroemde veiling van 16 Mei 1696 onder no. 2, waar het met *f* 175.— werd betaald, de hoogste som na het gezicht op Delft dat voor *f* 200.— ging. Waar die 21 Vermeers vandaan kwamen is nog een raadsel. In de nalatenschap van Vermeer zelven twintig jaar vroeger waren niet zooveel van zijne werken en wat bij den kunsthandelaar Coelembier bijeen was, is reeds in 1676 verkocht. Eer zoude men kunnen vermoeden dat het meerendeel ook reeds deel uit had gemaakt van den inboedel van den boekdrukker Jac. Abrahamsz. Dissius te Delft, die in 1682, 19 Vermeers naliet. Drie daarvan waren in «kastjes» en eveneens was het eerste stuk van de veiling van 1696, het goudweegstertje, in een «kasje.» 1).

De schilderij kwam in 1701 weer in veiling en bracht toen *f* 320.— op; in de verzameling Jacob van Hoek in 1719 geveild slechts *f* 126.—, maar in 1765 in de veiling der verzameling van P. L. de Neufville de Oude reeds *f* 560.—, verdrievoudigd in 1798 in de veiling der verzameling van J. J. de Bruyn, waar Sir Joshua Reinolds het had gezien, met *f* 1550.—, en weer aanzienlijk gestegen in 1813 toen het in de veiling der verzameling Muilman voor *f* 2125 verworven werd.

Op enkele weinig hinderlijke barsten en kleine stopsels na, is de schilderij volkomen gaaf en ten allen tijde een van de meest bewonderde stukken van den meester geweest. Het draagt geen handteekening en degene die W. Bürger geeft moet op een vergissing berusten.

J. SIX.

---

1) W. Bürger verstond dat zij in een kasje (*dans un petit bassin*) goud woog!



P. DE JOSSELIN DE JONG — „Herfst".



DUVEEN GORDE 'S GRAVENHAGE

VEREENIGING TOT BEVORDERING VAN BEELDENDE KUNSTEN.
19[illegible]4

PHOTOGRAVURE ROELOFFZEN & HÜBNER.



ALBERT NEUHUYS — „Moederlijke zorgen".
Verzameling PREIJER & Co., Amsterdam.
Tentoongesteld in de zalen der Maatschappij „Arti et Amicitiæ" 1894.

ADRIAAN BROUWER — „DE DRINKEBROERS."

Hier te lande bevinden zich uiterst weinig schilderijen van dezen grooten, zóo echt oud-hollandschen schilder. De „Drinkebroers" uit de beroemde verzameling STEENGRACHT VAN DUYVENVOORDE te 's Gravenhage, behoort zonder twijfel tot een zijner beste werken.

ADRIAAN BROUWER werd te Haarlem in 1608 geboren en was een leerling van FRANS HALS. Spoedig ging hij naar Amsterdam en van daar naar Antwerpen en Parijs.

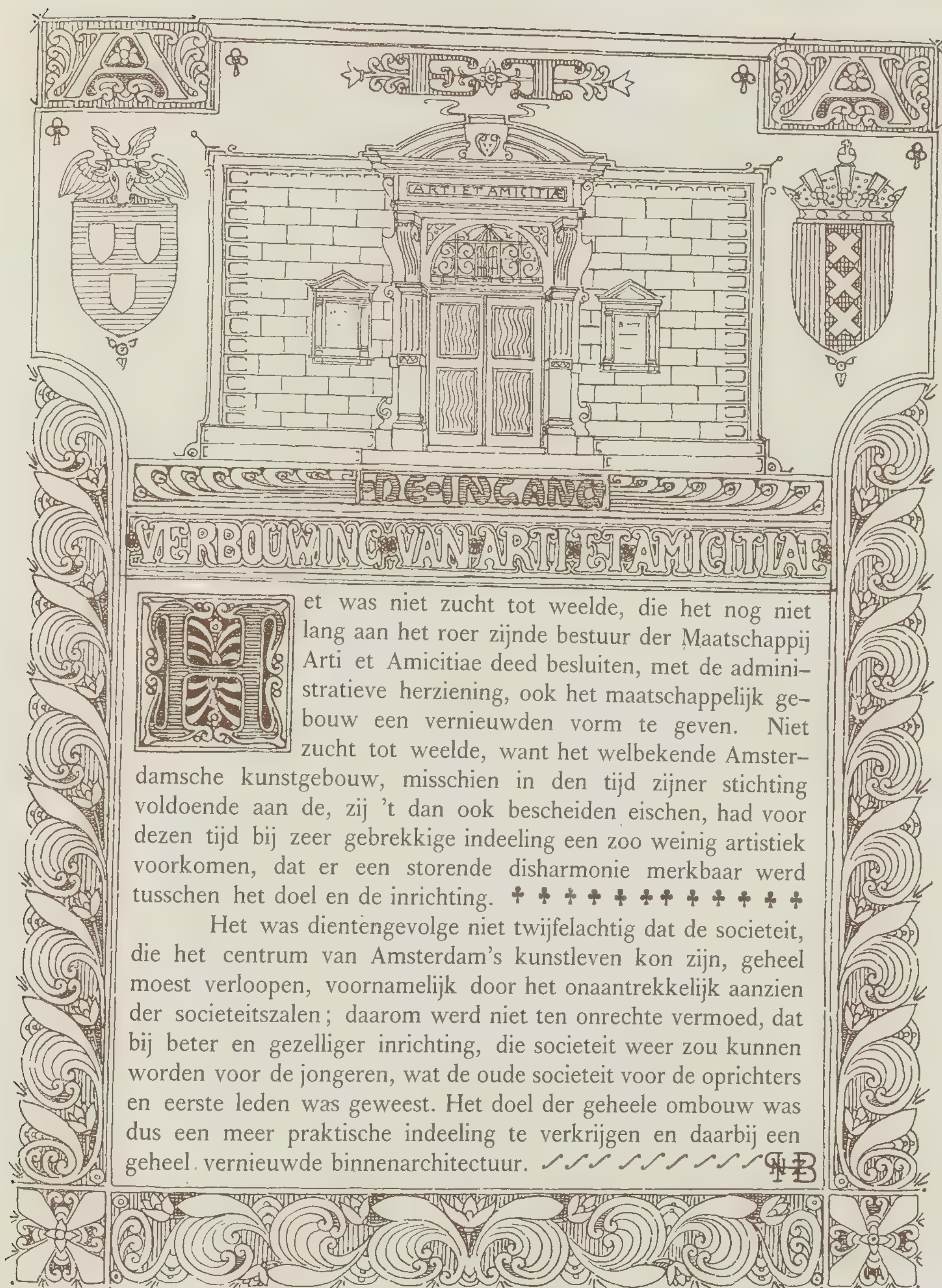
Hij overleed op 32 jarigen leeftijd.



FERD. G. W. OLDEWELT — „De vestibule van het herbouwde „Arti".



WILLEM MARIS — „Melktijd".



DE INGANG

VERBOUWING VAN ARTI ET AMICITIAE

Het was niet zucht tot weelde, die het nog niet lang aan het roer zijnde bestuur der Maatschappij Arti et Amicitiae deed besluiten, met de administratieve herziening, ook het maatschappelijk gebouw een vernieuwden vorm te geven. Niet zucht tot weelde, want het welbekende Amsterdamsche kunstgebouw, misschien in den tijd zijner stichting voldoende aan de, zij 't dan ook bescheiden eischen, had voor dezen tijd bij zeer gebrekkige indeeling een zoo weinig artistiek voorkomen, dat er een storende disharmonie merkbaar werd tusschen het doel en de inrichting.

Het was dientengevolge niet twijfelachtig dat de societeit, die het centrum van Amsterdam's kunstleven kon zijn, geheel moest verloopen, voornamelijk door het onaantrekkelijk aanzien der societeitszalen; daarom werd niet ten onrechte vermoed, dat bij beter en gezelliger inrichting, die societeit weer zou kunnen worden voor de jongeren, wat de oude societeit voor de oprichters en eerste leden was geweest. Het doel der geheele ombouw was dus een meer praktische indeeling te verkrijgen en daarbij een geheel vernieuwde binnenarchitectuur.



De eerste eisch was de verplaatsing der bureaux van bestuur en administratie, gescheiden, en moeielijk toegankelijk op tweede en derde verdieping, naar het parterre, naast elkaar bij den hoofdingang.

Wenschelijk werd het bovendien geacht de societeitszalen, waartoe ook de leeszaal behoort, en suite saam te stellen, en zeker niet in de laatste plaats het verschaffen van een ruimere vestibule met trapportaal als toegang der tentoonstellingzalen, die zelve ook nog eenige verbeteringen behoefden.

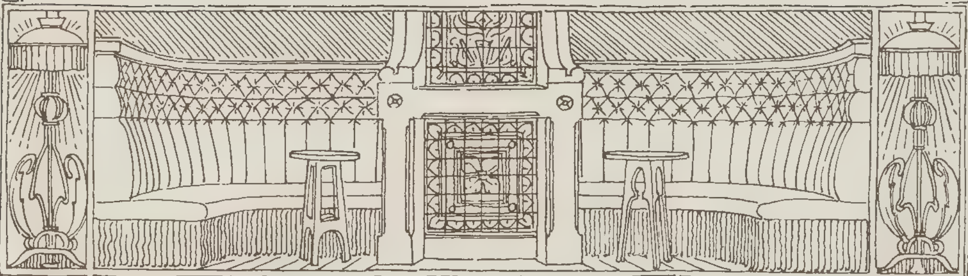




De verwezenlijking van dit denkbeeld gaf als resultaat, de inrichting van het nieuwe maatschappelijk gebouw, zooals het zich nu voordoet, van buiten slechts weinig veranderd, van binnen echter geheel en al gewijzigd. De verandering, het uitwendig aanzien betreffende, is voornamelijk de verplaatsing van de hoofdingang van het Rokin naar het Spui, eene verandering die noodig bleek om de societeitszalen de gewenschte aaneengesloten ligging te geven. De architectuur van den hoofdingang is die van een poortje in Hollands renaissancestijl.

Die toegang voert in een breeden gang, waarin rechts een kleinen doorgang tot bureaux voor bestuur en administratie met loket voor controle, links de leeszaal met bibliotheek en societeit. Aan het einde van den gang de breede deur naar de biljartzaal, terwijl ter zijde de garderobe eveneens met de societeitszalen in verbinding ligt.

Daar ter plaatse gaat ook rechts de breede trap op, hoog overhuifd door een rijk betimmerd plafond en verlicht door een groot venster op het bordes.



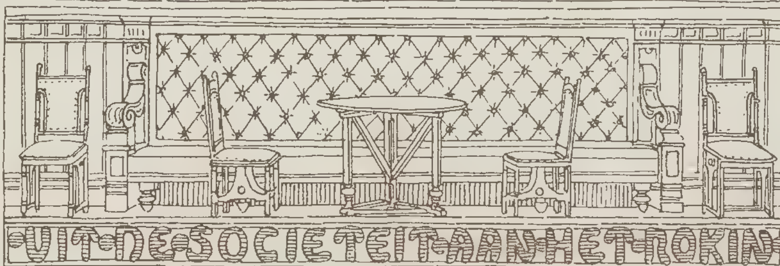
De geheele gang is met lambriseering gedeeltelijk van marmer, gedeeltelijk van hout bekleed en met houten gewelven in ton- en kruisvorm overtimmerd. De eenvoudige maar toch rijke bewerking, de ernstige kleur der materialen en de decoratieve schilderingen geven der ruimte den gewenschten stempel.

De societeitszalen, behalve het achter de biljartzaal gelegen lokaal, dat meer in 't bizonder als vergaderzaal dienst doet, en als boekendepot met aan de wanden betimmerde kasten is ingericht, zijn allen met eikenhouten lambriseeringen en parketvloeren van de meest verschillende teekening betimmerd. Deze zalen, het is reeds opgemerkt vormen een aaneengesloten rij vertrekken, zonder onderlinge afsluiting.

De scheiding wordt gevormd telkens door een paar marmeren kolommen, die natuurlijk als dragers der zware scheidingsbalken van het plafond dienst doen. Van den balk hangt ter afscheiding der leeszaal een zwaar gordijn af. De plafonds, evenals de zalen van verschillend karakter, zijn, als die van gang en vestibule met hout betimmerd en decoratief beschilderd.

Het oude meubilair van dat bekende oud-vaderlandsch gehalte, zeker allerminst passend in de geheel modern ingerichte vertrekken, moest natuurlijk geheel worden vernieuwd. Al deze nieuwe meubelen, waarbij vooral werd gestreefd naar veel verscheidenheid in vorm, zijn van eikenhout, hetgeen met de betimmeringen een zeer eigenaardig karakter aan de zalen geeft.

TB



UIT DE SOCIETEIT AAN HET ROKIN



Dat karakter, nog geaccentueerd door de groote fraai bewerkte schoorsteenen, waaronder die in de biljartzaal vooral door rijke behandeling uitmunt, de eigenaardig modern getypeerde behangsels en gordijnen, de verlichting aan wand- en hanglampen van gesmeed ijzer, gemaakt naar teekening, en de vele decoratieve beeldingen en voorwerpen, door kunstenaarshand aangebracht, verleent aan deze societeitszalen eene aantrekkelijkheid, die zonder twijfel in Amsterdam hare wedergade zoekt.

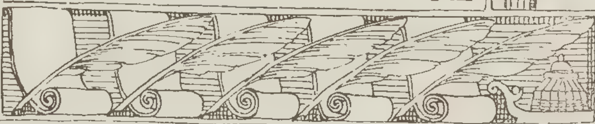
De verandering die de tentoonstellingszalen ondergingen, bepaalt zich in hoofdzaak tot het aanbrengen van een glazen velum dat de ruimte gezelliger, en het licht, nu getemperd door het matte glas, rustiger maakt. De decoratieve schilderingen, ofschoon spaarzaam aangebracht, verhoogen het aangenaam aanzien.

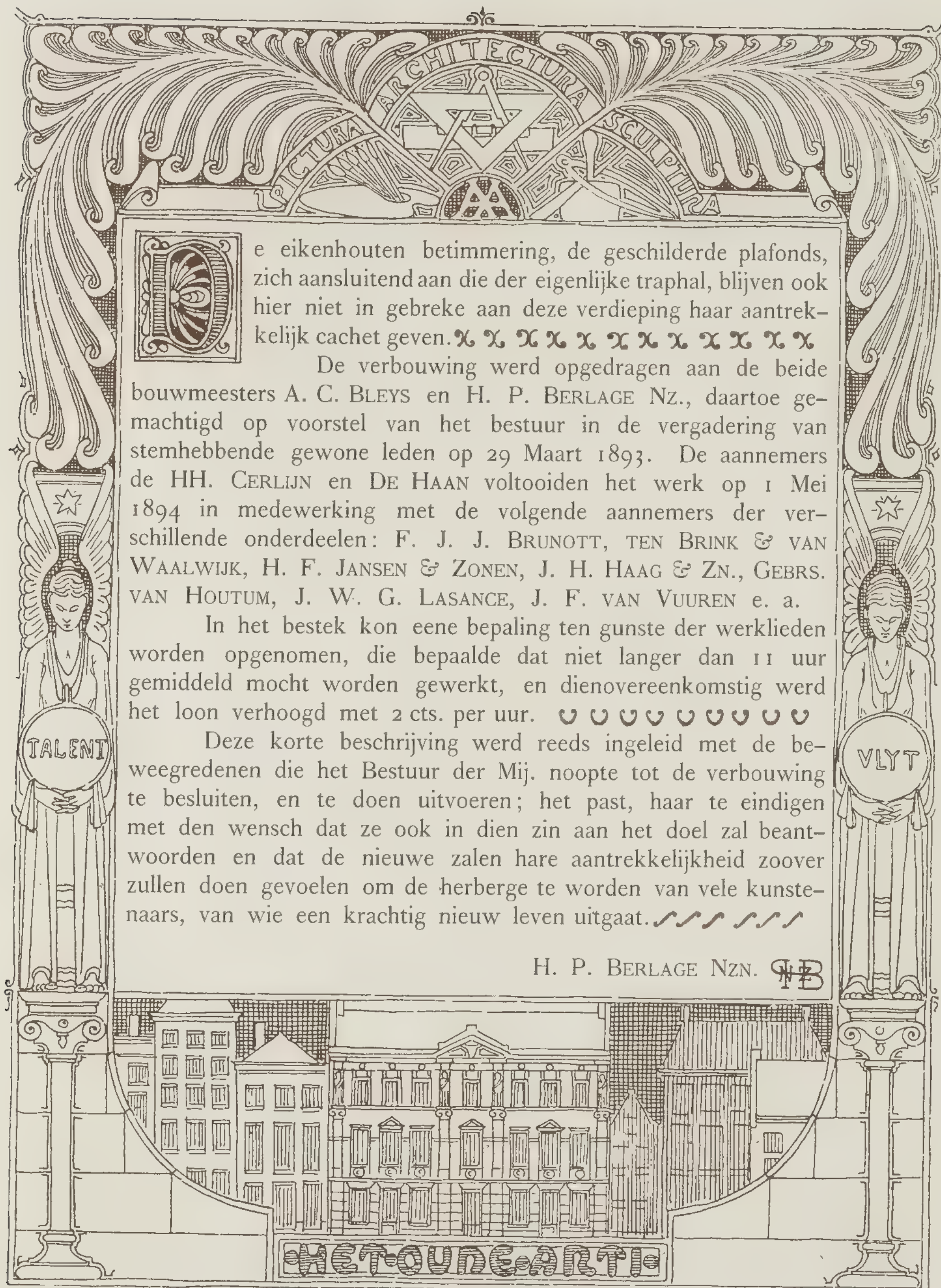
De circulatie, vroeger op het portaal der tentoonstellingszalen ook gebrekkig is nu zeer ruim, en daarvoor gemakkelijker geworden; ook met het oog op de feesten, die het Bestuur nu en dan wenscht te geven, reeds bij het openingsfeest van zoo groot praktisch nut gebleken, is hare verbetering ontegenzeggelijk zeer belangrijk.

BESTUUR

C.L. DAKE, voorzitter
A.C. BLEYS, vice voorzitter
H.W. JANSEN, penningmeester
GERARD MULLER, secretaris
F.C.W. OLDEWELT, 2e secretaris







De eikenhouten betimmering, de geschilderde plafonds, zich aansluitend aan die der eigenlijke traphal, blijven ook hier niet in gebreke aan deze verdieping haar aantrekkelijk cachet geven.

De verbouwing werd opgedragen aan de beide bouwmeesters A. C. BLEYS en H. P. BERLAGE NZ., daartoe gemachtigd op voorstel van het bestuur in de vergadering van stemhebbende gewone leden op 29 Maart 1893. De aannemers de HH. CERLIJN en DE HAAN voltooiden het werk op 1 Mei 1894 in medewerking met de volgende aannemers der verschillende onderdeelen: F. J. J. BRUNOTT, TEN BRINK & VAN WAALWIJK, H. F. JANSEN & ZONEN, J. H. HAAG & ZN., GEBRS. VAN HOUTUM, J. W. G. LASANCE, J. F. VAN VUUREN e. a.

In het bestek kon eene bepaling ten gunste der werklieden worden opgenomen, die bepaalde dat niet langer dan 11 uur gemiddeld mocht worden gewerkt, en dienovereenkomstig werd het loon verhoogd met 2 cts. per uur.

Deze korte beschrijving werd reeds ingeleid met de beweegredenen die het Bestuur der Mij. noopte tot de verbouwing te besluiten, en te doen uitvoeren; het past, haar te eindigen met den wensch dat ze ook in dien zin aan het doel zal beantwoorden en dat de nieuwe zalen hare aantrekkelijkheid zoover zullen doen gevoelen om de herberge te worden van vele kunstenaars, van wie een krachtig nieuw leven uitgaat.

H. P. BERLAGE NZN.



J. H. WEISSENBRUCH — „Zomer".

JACOB MARIS — ,,DE VEERSCHIPPER."

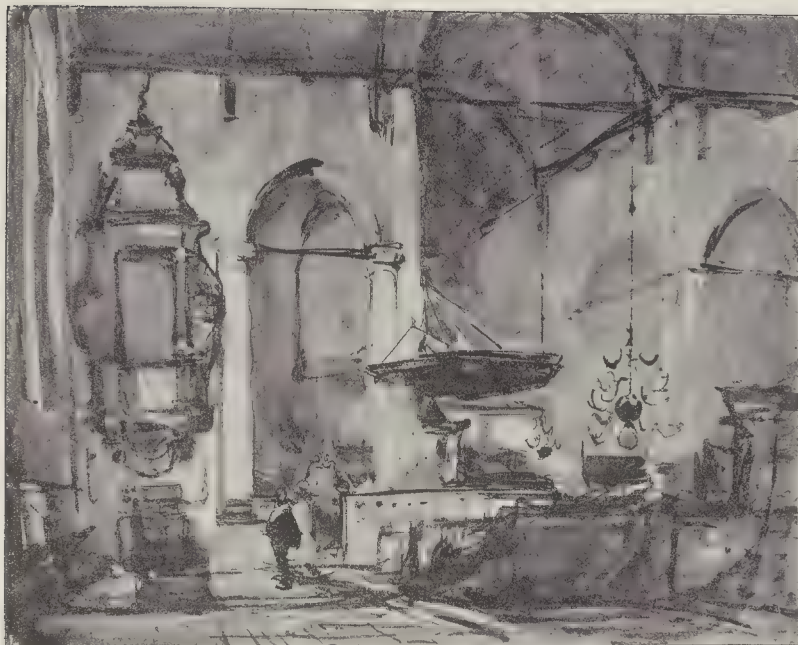
De hiernevens in photogravure gereproduceerde schilderij is een der vroegere werken van den meester en toont op onmiskenbare wijze de groote verwantschap, die er tusschen de oud-hollanders en dezen waardigen nakomeling bestaat.

Zij prijkte op de ,,Maris-tentoonstelling" in 1893 door de ,,Haagsche Kunstkring" georganiseerd, en bevindt zich thans in de verzameling van den Heer J. H. VAN EEGHEN, te Amsterdam, die de schilderij voor deze Premie-uitgave welwillend ter beschikking heeft gesteld.



VEREENIGING TOT BEVORDERING VAN BEELDENDE KUNSTEN.
1894.

PHOTOGRAVURE ROELOFFZEN & HÜBNER.



J. BOSBOOM — „Kerk-interieur."
Verzameling H. W. MESDAG, 'sGravenhage.

DE FEESTEN VAN «ARTI ET AMICITIÆ», MEI 1894.

Bij gelegenheid der heropening van het Gebouw der Maatschappij «Arti et Amicitiæ» is door de Maatschappij aan tal van Genoodigden en aan hare leden een groot feest aangeboden. Het plan daartoe werd op de Vergadering van Stemhebbende Leden, dato 9 Januari 1894, aangenomen. Met de uitvoering van het ingediende plan werden Bestuurderen belast die aanstonds de Heeren N. Bastert, Bart van Hove en Geo Poggenbeek verzochten om met hen zitting te nemen in het te constitueeren Hoofd-Comité. Voor verdere regeling werden verschillende sub-commissiën in het leven geroepen. Overal, waar dit werd gevraagd, ondervondt het Hoofd-Comité de meest hartelijke en flinke medewerking.

Onder de Genoodigden behoorden ook de Correspondenten der Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten. Hoogst aangenaam was het voor Bestuurderen om deze Heeren, die zich zóo welwillend met het behartigen van de belangen der Vereeniging belasten, bij deze gelegenheid te mogen ontvangen. Zij betreuren het alleen dat niet *alle* Correspondenten aan hun roepstem hebben gehoor gegeven.

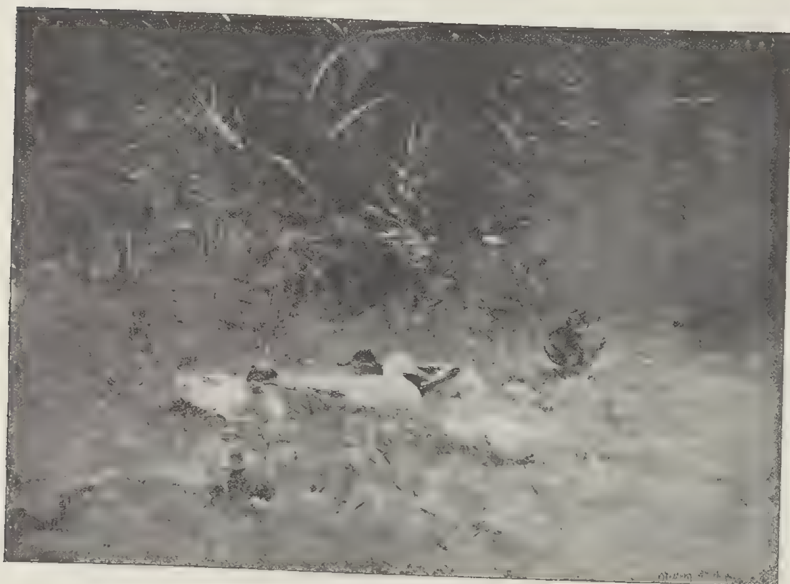


A. MAUVE — „Naar de heide".
Verzameling I. I. TIELE, Rotterdam.

De feestelijkheden bestonden in eene Kunstbeschouwing, in Feest-avonden en in een Gemeenschappelijken Maaltijd; zij werden van 2 tot en met 9 Mei gehouden.

Voor de Kunstbeschouwing waren een veertigtal teekeningen uit particuliere verzamelingen bijeengebracht. Mevrouw H. G. Tersteeg en de Heeren Mr. de Bruyne, J. H. van Eeghen, J. G. de Groot Jamin, H. W. Mesdag, G. W. van Nyenhoff, Dr. H. G. Samson, J. J. Tiele, Boussod Valadon & Co. en J. H. van Zanten waren zoo vriendelijk om eene keuze uit hunne collecties toe te staan. Deze keuze geschiedde door de Commissie voor de Kunstbeschouwingen der Maatschappij. Vertegenwoordigd waren: Mevr. Bisschop-Robertson, Bosboom, Breitner, Daubigny, Dysselhof, Isaac en Jozef Israëls, Jacques, J. en W. Maris, Mauve, Mesdag, Mevr. Mesdag-van Houten, Millet, Alb. Neuhuys, Segantini, Toorop, Veth, Voerman en Weissenbruch.

Van verschillende der tentoongestelde teekeningen zijn hiernevens reproductiën opgenomen.



WILLEM MARIS — „Eenden."
Verzameling Mevr. TERSTEEG 's-Gravenhage.



G. H. BREITNER — „Stadspoort."
Verzameling C. W. VAN NIJENHOFF, Hilversum



H. W. MESDAG — „In zee."
Verzameling BOUSSOD VALADON & Co., 's Gravenhage.

Het Programma voor de Feestavonden bestond in «Rhodopis», dramatisch fragment van WILLEM KLOOS, waarvan de inleiding, koren en finale muzikaal bewerkt waren door BERNARD ZWEERS; in Schaduwbeelden en in de «Prince-Menuet».

Het fragment «Rhodopis» is opgenomen in de «Nieuwe Gids», 8ste jaargang, 6de aflevering. Aan de uitvoering van dit fragment — in wonderschoone verzen geschreven — was alle mogelijke zorg besteed. Mevrouw ALEIDA MULDER-ROELOFSEN vervulde de hoofdrol; de andere rollen waren toevertrouwd aan de Dames S. BOS, A. KLEIN, A. MULDER, M. SPEET en aan den Heer A. VRYLANDT. Voor het koor en voor het orkest was hoogst belangrijke, welwillende medewerking verkregen.

Het bal dat deze Feestavonden zou besluiten werd geopend door eene Polonaise. Vooraf hadden de Ceremoniemeesters in de benedenzalen ruim baan gemaakt en een vierkant afgezet dat de plaats zou zijn voor de «Menuet». Vier pages in de kleuren van Holland traden deze ruimte binnen en langs de rijen van het vierkant werden koorden gespannen; op die wijze zouden de Hooge Personages geen overlast kunnen hebben bij de uitvoering der oude, zóo bevallige passen en buigingen. Voorafgegaan door twee herauten, daalde het eerste paar, Prins Willem III en des Franschen Ambassadeurs gemalinne, de groote trap af en langzaam voortschrijdend nam het ten leste zijn plaats in.

Eenige korte oogenblikken werd voor de volgende Hooge Vrouwen en Heeren cour gehouden en toen allen binnen de afgebakende ruimte gekomen waren, hunne opwachting gemaakt en de voor hen bestemde plaatsen ingenomen hadden, verzocht de Prince met eene deftige buiging om de hand zijner Dame en gaf tevens opwandelend het teeken dat de «Menuet» een aanvang zou nemen.

Een juist overzicht der uitgevoerde passen zal velen niet onwelkom zijn.

De uitgevoerde menuet, gedanst door 8 paren, bestond in twee deelen. Vooraf hadden deze achter elkander een omgang gemaakt en zich in 2 rijen, elk van vier paren, geplaatst. Toen begon het eerste gedeelte. Nadat dit geeindigd was kwam een tweede omgang, waarbij de cavaliers steeds een buiging maakten wanneer zij eene dame tegenkwamen. Bij afloop van dezen tweeden omgang stonden de paren weer op denzelfden plaats als bij den aanvang. Daarna het 2de gedeelte, dat eveneens met een marsch besloten werd.

Op de feestavonden volgde nu een herhaling der 2 gedeelten, echter in tegenovergestelde richting en dat ter wille van hen die bij de eerste maal alleen de rugzijde der dansenden hadden kunnen zien. Ten slotte verwijderden zich de paren, wederom voorafgegaan door pages en herauten.

De opvolging der passen volgt hierbij, terwijl tevens een arrangement voor Piano van de gebruikte Menuetmuziek, bestaande in een Menuet van W. A. Mozart, in Henry Purcells' Cebell en in een Menuet van Lulli, aan dit werk is toegevoegd.



J. H. WIJSMULLER — De oud-hollandsche taveerne op den Feestavond.



Syne Doorluchtighe Hooghgeboren Furst ende Heere WILLEM HENDRICK
Prince van Orange, etc.,
ende AGNES, Comtesse d'Avaux, Marquise de Givry.

MARCHE.

Première Partie, 64 Mesures.

Mesures.		
2, 2	Cinq pas en avant, révérence.	
2, 2	Cinq pas en arrière, révérence.	
2, 2	Cinq pas en avant, révérence à côté.	
2, 2	Demi-tour de main, révérence à côté.	
16	Pas de Menuet, quatre pas à droite Pas de Menuet, quatre pas à gauche	2 fois.
2, 2	Cinq petits pas, balancer à droite et à gauche.	
2, 2	Demi tour de main, révérence à côté.	
16	Pas de Menuet, quatre pas à droite Pas de Menuet, quatre pas à gauche	2 fois.
2, 2	Cinq petits pas, balancer à droite et à gauche.	
2	Cinq pas (les danseurs et danseuses retrouvent la place de départ).	
2	Révérence.	

MARCHE.

(Les danseurs et danseuses font un tour dans la partie reservée de la salle, et se mettent dans le même ordre suivi ci-devant).

Deuxième Partie, 80 Mesures.

Mesures.		
2, 2	Cinq pas en avant, révérence.	
2, 2	Tour de main, pirouette.	
16	Balancer à droite et à gauche Tour de main, pirouette	2 fois.
16	Pas de Menuet, quatre pas à droite Pas de Menuet, quatre pas à gauche	2 fois.
18	Balancer d'éventail à droite et à gauche, 2 fois Tour de main, pirouette	2 fois.
2	Révérence.	
16	Pas de Menuet des paires, quatre pas à droite Pas de Menuet des paires, quatre pas à gauche	2 fois.
2	Tour de main.	
2	Révérence.	

CEBELL.

HENRY PURCELL (1658—1695.)

Allegro non troppo.

PIANO.

f grazioso. *p* *cresc.* tr *f*

Ped. * *pp* tr *dim.* I° *f* II do *mf*

cresc. *f* *p leggiero.* *ad lib.*

ad lib tr *f*

f tr *mf* *fp.*

f *tr* *ff* *pp*

tr *molto cresc.*

tr *f* *tr* *p* *p*

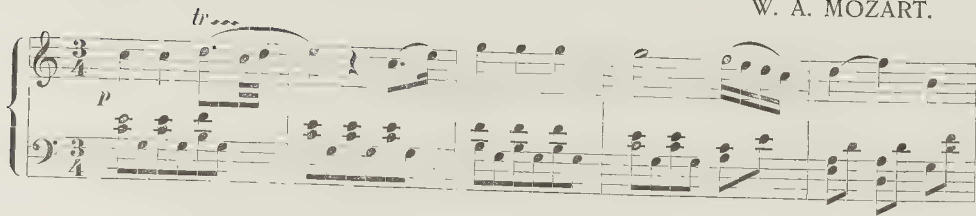
cresc. *f* Io *mf* IIdo

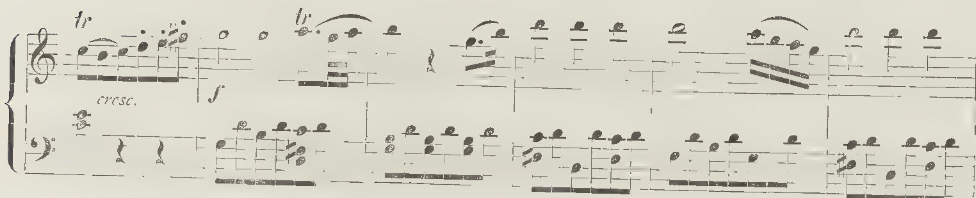
f *tr*

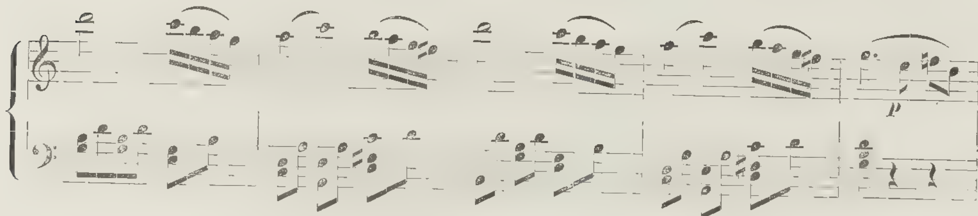
cresc. *ff* *ff* *molto riten.* *tr* *ff*

MENUET.

W. A. MOZART.



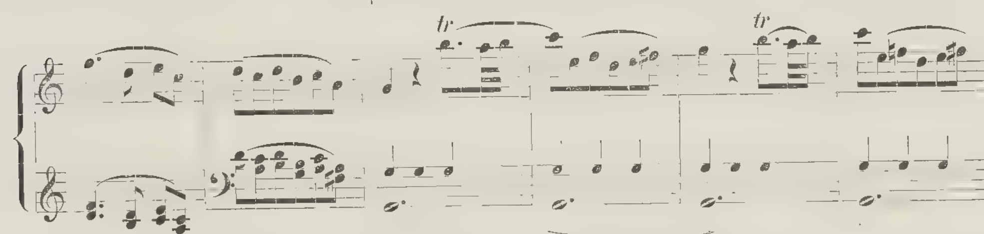












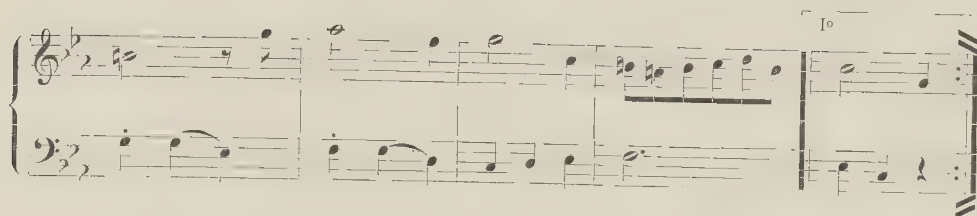
tempo.
riten.

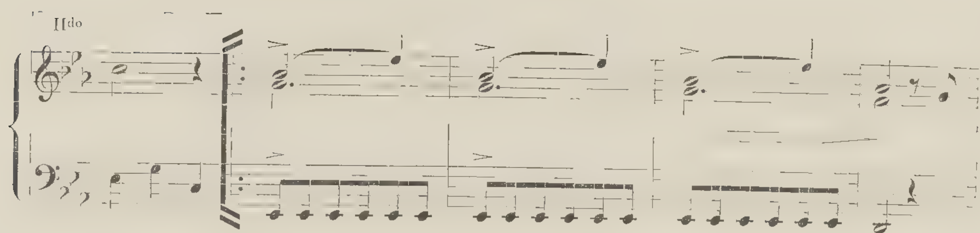

ritenuto

OUDE MENUET.

LULLY (1663.)









MENUET

(HERHALING.)

MOZART.

cresc.

ritenuto.

INHOUD.

PH. ZILCKEN. JOZEF ISRAËLS.

PROF. DR. J. SIX. De Keukenmeid van JOHANNES VERMEER.

H. P. BERLAGE NZN. De verbouwing van «Arti et Amicitiæ» 1893—94.

De feesten van «Arti et Amicitiæ». Mei 1894.

Dansorde der Menuet.

Arrangement voor Piano der Menuet-muziek.

Cebell. HENRY PURCELL.

Menuet. W. A. MOZART.

Oude Menuet. LULLY.




ROELOFFZEN EN HUBNER
AMSTERDAM